

Ritter, Bertram

Ansatz zu einer kunstsoziologischen Werkanalyse des Gemäldes "Komposition im Quadrat" (1922) von Piet Mondrian

Pädagogische Korrespondenz (2004) 32, S. 50-68



Quellenangabe/ Reference:

Ritter, Bertram: Ansatz zu einer kunstsoziologischen Werkanalyse des Gemäldes "Komposition im Quadrat" (1922) von Piet Mondrian - In: *Pädagogische Korrespondenz* (2004) 32, S. 50-68 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-80528 - DOI: 10.25656/01:8052

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-80528>

<https://doi.org/10.25656/01:8052>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<https://pk.budrich-journals.de>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, veröffentlichen oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Das aktuelle Thema

- 5 *Andreas Gruschka*
Empirische Bildungsforschung – das muss keineswegs, aber es kann
die Erforschung von Bildungsprozessen bedeuten.
Oder: Was lässt sich zukünftig von der forschenden Pädagogik erwarten?

Dokumentation 1

- 36 Ein Gütesiegel für Spitzenleistungen

Dokumentation 2

- 38 Interview mit Prof. Ernst Mayr

Aus Wissenschaft und Forschung

- 39 *Udo Rauin*
Die Pädagogik im Bann empirischer Mythen –
Wie aus empirischen Vermutungen scheinbare pädagogische Gewissheit wird

Sinnbilder

- 50 *Bertram Ritter*
Ansatz zu einer kunstsoziologischen Werkanalyse des Gemäldes
»Komposition im Quadrat« (1922) von Piet Mondrian

Diskussion 1

- 69 *Stefan Blankertz*
Vier Fäuste für ein Halleluja
Demokratie oder Schule?

Dokumentation 3

- 73 Interview mit dem Philosophen Volker Gerhardt

Diskussion 2

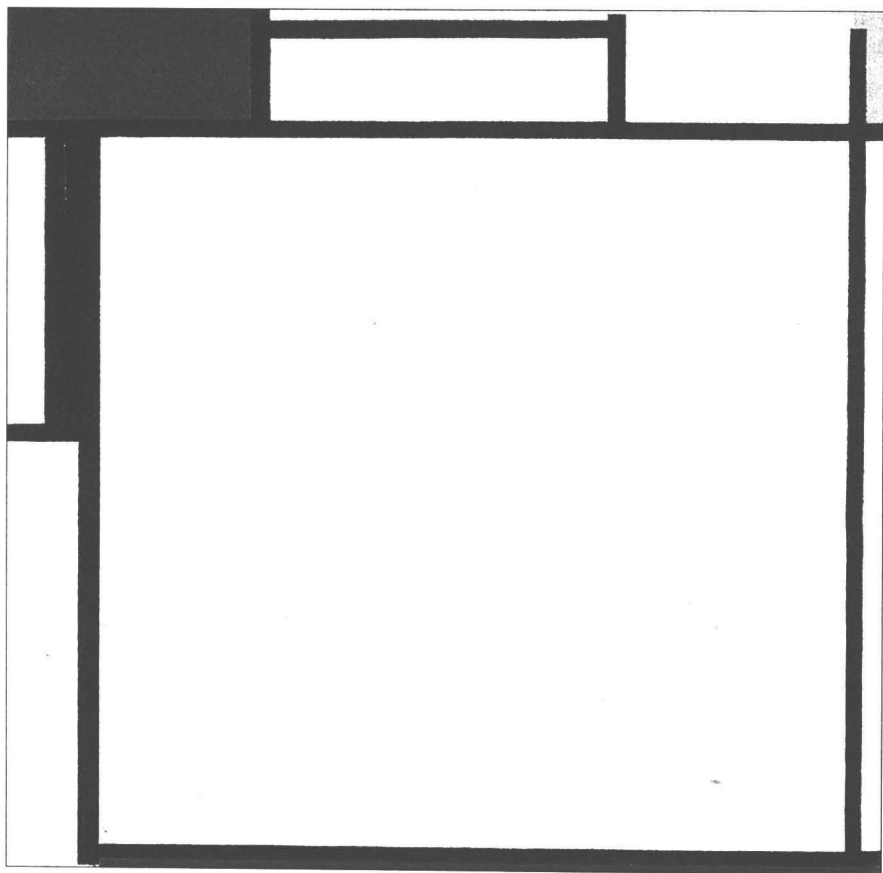
- 74 *Ulrich Oevermann*
Über den Stellenwert der gesetzlichen Schulpflicht –
Antwort auf meine Kritiker

Diskussion 3

- 85 *Gerold Scholz*
Bildungsrecht für Kinder

Dokumentation 4

- 91 Ticket recruitment



Bertram Ritter

Ansatz zu einer kunstsoziologischen Werkanalyse des Gemäldes »Komposition im Quadrat« (1922) von Piet Mondrian

VORBEMERKUNG

Im Folgenden stelle ich in stark gekürzter und verdichteter Form die Ergebnisse meiner Analyse¹ des Gemäldes »Komposition im Quadrat«² von Piet Mondrian aus dem Jahre 1922 dar. Dass sich nicht in drei Sätzen angeben lässt, was das Bild »bedeutet«, liegt in der Natur der Sache. Wenn ich also im Folgenden den Verlauf der Analyse rekapituliere, dann nicht – zumindest nicht primär –, um einen Einblick in das methodische Vorgehen zu gewähren, sondern um der *Pragmatik des Kunstwerks* Rechnung zu tragen.

Dieses hat als solches – auch als Bild! – den Charakter eines *Vollzuges*, und es ist vor der kunstwissenschaftlichen Analyse immer schon Gegenstand einer selbst prozesshaften, zukunfts offenen *Praxis* des ästhetischen Urteilens. Seine *Interpretation* muss daher in der systematischen Darstellung und Auslegung einer exemplarischen Sequenz bestimmter, auf das Werk bezogener ästhetischer Urteile bestehen. Indem diese »subjektiv« sind, beanspruchen sie als *stellvertretende* natürlich zugleich Allgemeingültigkeit – es wäre sonst müßig, sie überhaupt zur Diskussion zu stellen. Für die wissenschaftliche Werkanalyse ist mithin ein spontanes Interesse am Kunstwerk und die Artikulation einer entsprechenden ästhetischen *Erfahrung*³ Voraussetzung; die »spezifische Erfahrung der Werke« (Adorno) stellt die »Sphäre« des Vollzugs jener per se nicht methodisch kontrollierbaren ästhetischen Urteile dar, die in der Interpretation in eine sachlich am Werk selbst orientierte, systematische Sequenz zu bringen und auszulegen sind.

Methodologisch und konstitutionstheoretisch ist meine Arbeit im Wesentlichen den Grundsätzen der »objektiven Hermeneutik« und dem soziologischen Paradigma, das sich mit dem Namen Ulrich Oevermann verknüpft, verpflichtet⁴. Unter Kunstsoziologie verstehe ich wohlgerne nicht die Beschränkung auf die Untersuchung sogenannter sozialer Faktoren und Bedingungen der Produktion und Rezeption von Kunstwerken (wie z.B. »Bildung«) oder auf orthodox verstandene »soziale Gehalte« als alleinigen Horizont ihrer Auslegung. Vielmehr möchte ich den Fokus auf eine generelle strukturelle Entsprechung von autonomem Kunstwerk und autonom handelnder Lebenspraxis richten. Zur Erläuterung dieser Entsprechung, die mir als für die Konstitutionstheorie der Kunstsoziologie zentral erscheint, sei nur Folgendes kurz vorausgeschickt: Ein Werk der (bildenden) Kunst ist als solches natürlich weder eine real handelnde Lebenspraxis noch einfach nur ein »Text«. Geltung beansprucht

es aber nicht allein als *Ausdrucksgestalt*, in der sich ein künstlerisches Handeln vollzieht und objektiviert, sondern zugleich als autonome Instanz eines eigengesetzlichen »Handelns«: des Darstellens und Entwickelns eines *Gegenstandes* im »Modus« der visuellen Erscheinung. Da Autonomie, soziologisch gesprochen, nur als *Handeln* wirklich ist, gilt es in der Werkanalyse – in Analogie zum spezifisch soziologischen Modell lebenspraktischer Autonomie regelgeleiteten menschlichen Handelns – auch für die *Autonomie des Kunstwerks*, gleichsam als deren »Inhalt«, eine konkrete »Transformationsgesetzlichkeit« (Oevermann) begrifflich anzugeben, die nicht gänzlich auf die Lebenspraxis des verantwortlichen Künstlers zurückgeführt werden kann. – Ulrich Oevermann nennt als für die »objektive Hermeneutik« zentrales Prinzip, »(...) daß in der strukturtheoretisch ausgerichteten Soziologie bei Fallrekonstruktionen jedes Datum, in welcher äußeren Form es auch immer vorliegen mag, als Text interpretiert werden muß, der Handlungsabläufe protokolliert.«⁵

Die Praxis, um deren »Handlungsabläufe« es hier geht, ist eher die des *Bildes* als die des bildenden *Künstlers*. Mich interessiert primär der immanente »Bildungsprozess« des Bildes als eine Sequenz ästhetischer Bestimmungen im Modus einer autonomen visuellen Erscheinung, nicht – zumindest an dieser Stelle nicht – das Bild als Protokoll des Vorgangs seiner eigenen Entstehung im schöpferischen Akt bzw. als Ausdruck einer biographischen Transformationsgesetzlichkeit seines Autors⁶. Das Bild gilt hier also nicht allein deshalb als ein »Handeln«, weil *jemand* es gemalt hat, sondern aufgrund seiner eigenen ästhetischen »Praxis des Erscheinen-Lassens« eines Gegenstandes in strukturierten Farben und Formen auf einer selbstständig abgegrenzten Fläche.

Der Unterschied zwischen Werkanalysen und Analysen von z.B. Protokollen sozialer Interaktion tritt besonders am Begriff der *Regel* zutage: Bei einem autonomen Bild werden Optionen der Gestaltung sequentiell generiert durch bildimmanente *ästhetische* »Regeln«, die die Erscheinung der Farben und Formen strukturieren, und nicht durch sprachliche Regeln oder konstitutive Regeln des Sozialen⁷. An die Stelle jener in der zu rekonstruierenden Praxis selbst geltenden sozialen bzw. sprachlichen »Regeln der Bedeutungserzeugung« (Oevermann), die sonst als nicht-fallspezifisches »Vorwissen« des »objektiven Hermeneuten« explizit Eingang in die Fallrekonstruktion finden, treten in der ästhetischen Analyse zunächst möglichst elementare heuristische Kategorien, mit denen in stellvertretenden Urteilen *Eindrücke*, die das Bild objektiv macht, möglichst adäquat *auszudrücken* sind⁸. – Die Analyse hebt mit der folgenden Frage an:

»Was ist ein Bild?«

Die Ausdrucksgestalt, die wir vor uns haben, gehört unzweifelhaft der Gattung »Bild« an. Zu deren »pragmatischen Erfüllungsbedingungen« zählen die folgenden Bestimmungen, die mit dem Begriff des Bildes gegeben sind: Ein *Bild* ist eine für die Anschauung gegebene selbstständige Gestalt oder Konstellation, die einen *Gegenstand* erscheinen lässt. Ein Bild ist immer das Bild von *Etwas*, und dieses durch das Bild erscheinende Etwas ist etwas Anderes als das Bild selbst. Die Bestimmtheit des Bildgegenstandes liegt uns (wenn es sich bei dem Bild um ein autonomes Werk handelt) primär als *ästhetische Bestimmtheit* der künstlerischen *Form* vor Augen⁹. Allein in der individuierten Totalität des ästhetisch zu erfahrenden Gebildes besteht das wirkliche Dasein der paradoxen Einheit von Identität und Nichtidentität von Bild und Gegenstand¹⁰.

I

WERKANALYSE, TEIL 1: BILD UND GEGENSTAND

Wir müssen »Komposition im Quadrat« als Bild bestimmen, um es als *Fall* überhaupt ins Visier zu bekommen. Selbst, wenn wir zögern sollten, es überhaupt ein Bild zu nennen, können wir ohne eine äquivalente Bestimmung mit der Werkanalyse nicht fortfahren; das Urteil, »Komposition im Quadrat« sei ein autonomes Bild, ist, obwohl erst durch sie zu begründen, eine ihrer Voraussetzungen. Die nächste Frage lautet: »Wovon ist »Komposition im Quadrat« ein Bild?«, womit zunächst ein Verhältnis von Abbildung, Repräsentation oder Referenz zwischen Bild und Gegenstand unterstellt ist. Unser Auge sagt uns aber, dass wir über das Bild keinerlei Aufschluss gewinnen, wenn wir für das, was es uns zeigt, außerhalb seiner selbst nach Modellen suchen. Wir sehen, dass »Es« nur in diesem Bild überhaupt erscheint, und dass es nur dieses eine Bild davon gibt¹¹. Die Frage nach dem Bildgegenstand muss also modifiziert werden: »Wovon ist »Komposition im Quadrat« *das* Bild?«

Ist damit die zunächst postulierte Differenz von Bild und Gegenstand eingeengt und die Malerei auf einen gegenstands- bzw. inhaltslosen Formalismus¹² reduziert? Dann müssten wir unser erstes Urteil, »Komposition im Quadrat« sei ein Bild, an dieser Stelle für falsifiziert erklären oder den in Anschlag gebrachten Bildbegriff theoretisch revidieren. Der realen ästhetischen Erfahrung des Bildes, deren Niveau von Gestalterfassung wir im Modus der Explikation erst einmal einholen müssen, entspricht aber eher die Einschätzung, dass »Komposition im Quadrat« ästhetisch viel zu *bestimmt* ist, um »gegenstandslos« zu sein. Die genaue Betrachtung der formal-kompositorischen Aspekte des Werkes, zu der die Analyse übergehen muss, erfolgt also gerade im Sinne der Frage nach seinem Gegenstand, und nicht etwa, weil diese Frage fallen gelassen werden und man sich zur Kompensation auf einige formale Beobachtungen beschränken müsste¹³.

II

WERKANALYSE, TEIL 2: ERSTES PRINZIP DER GESTALTUNG UND BILDFORMAT

Die Werkanalyse hat Gestalturteile aufzunehmen, die sich sowohl auf Gesamt- als auch auf Detailansichten des Bildes beziehen. Diese sind aber nicht bloß möglichst vollständig aufzulisten, sondern in eine zusammenhängende Sequenz zu bringen, die sich an der Einheit des Bildes orientiert und kumulativ auf dessen Bestimmung in einer komplexen »Formel« hinausläuft. Zur Antizipation dieser erst im Verlauf der Analyse en détail auszubuchstabierenden Strukturgesetzlichkeit ist zunächst ein möglichst einfaches Urteil gefragt, mit dem sich das ganze Bild summarisch (nach einem *Prinzip*) »auf den Punkt bringen« lässt:

»Alle Formen sind parallel zu den Bildrändern.«

In dieser Erzeugungsformel lässt sich eine der wohl auffälligsten Eigenarten von »Komposition im Quadrat« ausdrücken, ohne bereits in Einzelheiten zu gehen. Wie auch immer man sich zu dem Bild verhalten oder was immer man an ihm interessant

finden mag, man kommt im Zuge der Analyse nicht umhin, diese oder eine äquivalente Formel auszusprechen. Indem sich sein wesentliches Charakteristikum als ein bestimmtes *Gesetz* fassen lässt – ich nenne es das *erste Gestaltungsprinzip* des Bildes¹⁴ –, erweist sich als Grund der Besonderheit des Bildes seine immanente Regelmäßigkeit. Das Bild ist aber mit diesem Gesetz noch nicht hinreichend bestimmt, denn offensichtlich könnte es auch ganz anders aussehen und ihm trotzdem gehorchen. Man ahnt, dass es die originelle Schließung der durch das erste Gestaltungsgesetz eröffneten (bzw. erzeugten) Möglichkeiten ist, wodurch ›Komposition im Quadrat‹ überhaupt zum Werk wird. Die konkrete Ausfüllung der eröffneten Spielräume muss ebenso als motiviert rekonstruiert werden, wie das erste Gestaltungsgesetz seinerseits als individuierende und Bedeutung generierende Selektion ausgelegt werden muss¹⁵.

»Alle Formen sind parallel zu den Bildrändern«: Dieses Gesetz stellt zunächst eine enorme Restriktion bzw. Beschränkung dar. Schon durch die Form des Allsatzes, der allen Formen einer Mannigfaltigkeit eine verbindliche Gemeinsamkeit vorschreibt, ist der Bedeutungsgehalt des Bildes näher bestimmt: Er umfasst die Problematik eines Verhältnisses von Totalität und zu integrierendem Einzelnen, bzw. das Bild stellt das Gelingen der Integration explizit als Funktion einer geteilten Prämisse aller Beteiligten des Kollektivs der Formen dar. Alle sind sich im Prinzip einig und gehören aufgrund ihrer Teilhabe am ersten Gestaltungsgesetz zum Ganzen. Zugleich verdankt das Ganze seine Integrität der Subsumtion jeder einzelnen Teilform unter das als verbindlich anerkannte allgemeine Prinzip.

Zur Negativität der Beschränkung gehört aber auch der positive Inhalt der tatsächlich gewählten Ausdrucksform, denn absolute Askese käme dem Verzicht auf Gestaltung überhaupt gleich. Der Inhalt des ersten Gestaltungsgesetzes ist die Entsprechung von geometrischer Form des Bildgrundes und Konstruktion der Figuren gemäß dem Prinzip der Rechtwinkligkeit. Das Bild realisiert dieses Prinzip auf zweierlei Weise: Zunächst sind seine Ecken rechte Winkel – scheinbar trivialerweise, da der Bildgrund nun einmal rechteckig ist; darüber hinaus kommen auch in den Figuren ausschließlich rechte Winkel vor. Die Beschränkung der Gestaltung auf die zwei Dimensionen horizontal und vertikal passt sich gewissermaßen der konstitutiven Rechtwinkligkeit der Bildfläche an. Das erste Gestaltungsprinzip ist also seinerseits verankert in einer elementaren pragmatischen Voraussetzung des Gemäldes selbst, der rechteckigen Form der Leinwand. Können wir über diese scheinbar unhintergehbare oder doch jedenfalls durch Tradition sehr stark festgelegte formale Prämisse etwas für das einzelne Bild inhaltlich Relevantes sagen? Wir müssen es zumindest versuchen, weil ›Komposition im Quadrat‹ eben nicht einfach aus Tradition rechtwinklig ist, sondern dieses Moment reflektiert und zu besonderer Bedeutung erhebt.

Exkurs zum Rechteck¹⁶

Warum sind Bilder rechteckig? Generell scheint jedes rechteckige Bild mit seiner Grundform auf eine Pragmatik jenseits der Immanenz seiner Gestaltung zu verweisen, nämlich die der Architektur. Das Bild, das in einem Haus an einer Wand hängt, ist aufgrund seiner Teilhabe an der Rechtwinkligkeit mit dem architektonischen Kontext innerlich verbunden, in dem es erscheint und von dem es sich als eigenständiges

Objekt abgrenzt. Wahrscheinlich hat das autonome Bild die Rechteckigkeit von der Architektur übernommen aus jenen Zusammenhängen, in denen es nicht als selbstständige Fläche an der Wand hing, sondern direkt auf die Wand gemalt war. Der Gehalt der rechteckigen Form der Leinwand lässt sich aber in solcher Rekonstruktion ihrer historischen und funktionalen Fundierung alleine nicht bestimmen. Vielmehr nötigt uns »Komposition im Quadrat«, die Perspektive so umzukehren, dass die Bedeutung der geometrischen Form *als Form* und damit der im engeren Sinne *ästhetische* Grund der Verwendung des Rechtecks als Bildgrund zum Ausdruck kommt¹⁷.

Pragmatisch betrachtet ist das *Rechteck* eine sich als geometrische Figur verwirklichende Maßnahme, einen Bereich wirksam abzugrenzen, in dem etwas Bestimmtes statthaben, erscheinen oder geregelt vollzogen werden kann, und zwar so, dass erstens die abgegrenzte Fläche gegenüber der Außenwelt und vor allem gegenüber potenziellen benachbarten Flächen nicht monadisch isoliert ist, und dass zweitens das so ermöglichte Innenleben nicht schon durch die bloße Form der Abgrenzung Vorgaben bezüglich seiner Struktur erhält. Das Rechteck ist die ästhetische Realisierung einer rein formalen Grundlage zur geregelten Erzeugung von Vollzugs- und Gestaltungsmöglichkeiten. Als Figur bedeutet es: Ermöglichung durch Abgrenzung, Freiheit in der Gestaltung des Inhalts einer durch rationale Rahmung konstituierten Praxisform¹⁸, und es impliziert Vergesellschaftung als Kontext und Bedingung solcher Praxis. Das Rechteck ist daher zum Bildgrund geradezu prädestiniert, denn seine geometrische Gestalt drückt weiter nichts aus, als dass es im Dienste des Anderen steht, das in seinen Grenzen erscheinen oder sich abspielen soll. Was es den Bildgegenständen durch seine Form einzig abverlangt, ist, dass sie *innerhalb seiner Grenzen* (beim Gemälde: als *Farben* und *Figuren* auf einer *Fläche*) erscheinen müssen. Indem es den Gegenständen ansonsten maximale Freiheit lässt, verkörpert das Rechteck schlicht die *Sachangemessenheit* der bildlichen Darstellung¹⁹.

Das Bildformat

Da das Verhältnis der Längen benachbarter Seiten durch die Definition des Rechtecks nicht bestimmt wird, ist dieser Quotient potenziell Träger eines Ausdrucks, der die Grundform und ihren eben bestimmten Charakter modifiziert. Tatsächlich zieht »Komposition im Quadrat« gerade durch sein *Format* die Aufmerksamkeit auf sich.

Die Leinwand misst 53cm in der Höhe und 54cm in der Breite. Das Bild ist damit etwa schulterbreit und wirkt sehr kompakt. Der Betrachter kann »Komposition im Quadrat« als Ganzes überschauen bei nur zwei bis drei Schritten Abstand, also ohne dabei die Qualität und Präsenz der Farbe als Oberfläche aus dem Blick zu verlieren. Die Größe des Formats lässt Farbe und geometrische Konstruktion ausbalanciert und in ihrer jeweils eigenen Wirkung gleichzeitig zur Geltung kommen; so bietet sie statt eines Überblicks über ein Schema den *Anblick* eines Gegenübers.

Der Gesamteindruck des Bildes wird durch die Form des Quadrats besonders geprägt. Es ist zwar um eine Spur breiter als hoch, aber diese Nuance bewirkt nicht, dass man es als querformatiges Rechteck beschreiben würde. Wir können sie jedoch auch nicht als minimale Abweichung vom scheinbar intendierten Quadrat einfach vernachlässigen. Wenn wir also beiden einander widersprechenden Eindrücken bezüglich des Formates Rechnung tragen wollen, nämlich, dass das Ganze ein Qua-

drat ist und dass es streng genommen doch keines ist, müssen wir das bislang unbekannte Paradox eines »Fast-Quadrates« (oder, wie man es vielleicht nennen könnte, eines »temperierten« Quadrates) auslegen. Für dessen bestimmte Ambivalenz ist konstitutiv, dass wir primär ein Quadrat sehen, das Bild quadratisch finden oder sein Format auf die Idee des Quadrats beziehen.

Das Quadrat als geometrische Figur exponiert sich durch die Identität der Seitenlängen, es ist dadurch *das Individuum* unter den Rechtecken. Gleiche Ausdehnung in Breite und Höhe bedeutet immanente Reflektiertheit der Proportionen durch die Form selbst. Die quadratische Grundform profiliert sich mithin als auffällige, »selbstbewusste« Figur und beansprucht so einerseits besondere Aufmerksamkeit für die Bedeutung der Rechtwinkligkeit, die ich im Exkurs zum Rechteck dargelegt habe. Andererseits schränkt bei einem Bild gerade dieser Anspruch des *Grundes*, selbst *Figur* zu sein, die Freiheit des Bildgegenstandes auch wieder ein, da die auffällige Symmetrie der gleich langen Seiten das Sujet von vornherein mit einem kompositorischen Problem²⁰ konfrontiert und das ganze Bild Gefahr läuft, schematisch zu wirken.

Das Format von »Komposition im Quadrat« wirft die Frage auf, wie genau wir es mit dem Kriterium der Identität der Seitenlängen nehmen sollen; es stellt gewissermaßen unser Sehen auf die Probe²¹. Die Verfälschung des Quotienten von Höhe und Breite ist so gering, dass das Bild immer noch wie ein Quadrat aussieht, aber groß genug, um für das bloße Auge ins Gewicht zu fallen. Das Format sieht aus, als sei es ein klein wenig in die Breite gegangen. Es beharrt also nicht auf seiner strengen quadratischen Form, sondern gibt gleichsam kulant einen Fingerbreit nach, damit sich die Figuren der Komposition ein bisschen freier arrangieren können. Dieser charakteristische Ausdruck bleibt aber an die Prämisse gekoppelt, dass es dem Auge als Quadrat erscheint. So ist in den Proportionen des Formats allein »mit den Mitteln der Geometrie« das grundsätzlich paradoxe Verhältnis von Bild und Gegenstand ausgedrückt und ein reziprokes Verhältnis zwischen der Einheit des Bildgrundes und der Komplexität der figürlichen Komposition realisiert, das in der Schwebe bleibt und konstant Aufmerksamkeit erregt. Das ganze Bild beansprucht Aufmerksamkeit als Individuum, aber es gibt doch den Blick frei für seinen Inhalt, die komponierten einzelnen Figuren. Das für das Bild prinzipiell wesentliche *Geben von Fläche* reflektiert sich in den Proportionen von »Komposition im Quadrat« als virtuelle geringfügige Ausdehnung in die Breite²².

Ich rekapituliere: Ein rechtwinkliges Bild ermöglicht generell das Erscheinen eines selbstständigen Sujets. Vermittels des ersten Prinzips der Gestaltung sind in »Komposition im Quadrat« alle Formen sowohl aufeinander bezogen als auch in das Ganze eingebettet. Dieses Prinzip bewältigt auf wirkungsvolle und ökonomische Weise das allgemeine Problem der Integration, das mit dem Verhältnis von Totalität und Einzelmomenten aufgeworfen wird. Das Gesetz ist bereits dadurch legitimiert, dass es sich auf eine formale Bedingung bezieht, die das Bild mitsamt seinem frei erscheinenden Gegenstand überhaupt erst ermöglicht, nämlich die Rechtwinkligkeit. Bedeutet diese intern (für die Figuren) vor allem *Restriktion*, ist sie zugleich als Eigenschaft des Bildgrundes primär *Ermöglichung*, denn unter allen möglichen Formen, ein Bild abzugrenzen-

zen, nimmt die rechteckige sich wie gesagt als die mit der größten Sachangemessenheit aus, da sie dem Gegenstand nur einen Rahmen und sonst nichts vorgibt.

Das Format drückt als Fast-Quadrat ein dynamisches Verhältnis von Bild und Gegenstand mit rein geometrischen Mitteln eigenlogisch aus. Außerdem gibt es dem Bild insgesamt den Charakter eines *Gegenübers*: Es fällt auf als Individuum, nämlich als in sich reflektierte geometrische Form, weicht aber auch wieder idiosynkratisch von der Strenge des Quadrats etwas ab. Überdies lässt es aufgrund seiner kompakten Größe die unmittelbare Qualität der Farbe und die strikte Regelmäßigkeit der Konstruktion gleichermaßen zur Geltung kommen.

»Komposition im Quadrat« ist genau deshalb so sparsam, weil es ein in den pragmatischen Bedingungen der Gattung Bild liegendes formales Prinzip als Potenzial ästhetischer Gestaltung nutzt. Diese latente Selbstreferentialität wäre aber auf unproduktive Weise zirkulär, wenn die Komposition über das Prinzip hinaus nicht in einer interessanten und komplizierten Binnengliederung bestehen würde, die das eigentliche Leben des Bildes ausmacht. Gerade weil das restriktive erste Prinzip der Gestaltung rein formal ist, gibt es den im Bild erscheinenden Formen positive Möglichkeiten, sich in seinem Rahmen zu artikulieren, nämlich durch die Ausbildung bestimmter Proportionen, wobei durch das rahmende Gesetz immer gesichert ist, dass alle Formen dem Ganzen prinzipiell verbunden bleiben. Das Bild stellt gewissermaßen die Tugenden der formalen Rationalität und die Produktivität der Askese unter Beweis. Insofern die Integrität des Ganzen auf der Subsumtion der Einzelnen unter ein formales Prinzip beruht, stellt »Komposition im Quadrat« eine Chiffre für gelingende *Vergesellschaftung* dar, deren konkrete Ordnung zugleich als die *Physiognomie* eines Individuums erscheint.

III

WERKANALYSE, TEIL 3: DIE BINNENGLIEDERUNG (A)

Bei aller formalen Strenge ist »Komposition im Quadrat« doch auf komplizierte und interessante Weise gegliedert. Das Bild ist asketisch und reichhaltig zugleich. Dass es an diesem Widerspruch nicht scheitert, rührt daher, dass die einzelnen Formen dem Ganzen nicht nur untergeordnet sind, wie es das erste Gestaltungsgesetz ausdrückt, sondern in der Komposition in ihrer jeweiligen Besonderheit aufgehoben sind. Worin besteht die Resistenz der zu gliedernden Mannigfaltigkeit der Formen gegen das gliedernde Prinzip, bzw. der Grund des Gelingens ihrer wirklichen Integration? Die Selbstständigkeit der einzelnen Formen kann nicht wieder auf einem Prinzip beruhen, sondern ist zunächst in einem Inkommensurablen zu suchen, das durch das erste Gestaltungsgesetz nicht determiniert ist. Das Gesetz muss aber für sich genommen bereits positive Chancen für die Gestaltung der ihm untergeordneten mannigfachen Formen bereithalten, darf also nicht per se lebensfeindlich ihre Herausbildung unterdrücken oder gegen sie indifferent sein.

Die Autonomie der einzelnen Formen manifestiert sich in ihrer *Proportionierung*, ihrer *Anordnung* und ihrer *Farbe*. Darin zeigt sich die verborgene Produktivität des restriktiven Prinzips der Rechtwinkligkeit, denn es ermöglicht individuell artikulierte

Formen im Kontext eines geschlossenen, regelstrukturierten Arrangements. Die Farben sind zwar als Qualitäten von der linearen Konstruktion an sich unabhängig, aber indem sie in Form einzelner Flächen erscheinen, treten sie in ein verbindliches Verhältnis zum ersten Gestaltungsprinzip. Generell sind die (analytisch voneinander unabhängigen) Parameter *Farbton*, *Proportion* und *Position* bei jeder der Teilformen des Bildes zu einer charakteristischen Einheit amalgamiert, was speziell die drei primärfarbigten Flächen zu individuierten, lebendigen Figuren macht.

Linien und Flächen

Eine prinzipielle Unterscheidung aller Elemente der Gestaltung in *Linien* und *Flächen* ist für ›Komposition im Quadrat‹ charakteristisch. Es gilt, sie vor allem dann festzuhalten, wenn sie an gewissen Stellen des Bildes momenthaft außer Kraft gesetzt scheint, denn sonst kann die Bedeutung gerade dieser interessanten Stellen nicht aufgeschlossen werden.

Zunächst ist die ganze Grundfläche als solche eine Funktion der Abgrenzung durch ihre eigenen Kanten, die zwar oberflächlich betrachtet keine Elemente der Komposition sind, sondern die Bedingung der Möglichkeit von Gestaltung in der Fläche überhaupt, die aber gleichwohl als Grenz-Linien an der Komposition wesentlich beteiligt sind. In der abgegrenzten Fläche erscheinen als eine Gruppe von Figuren mehrere horizontale und vertikale Linien oder Balken, die das Ganze in Bereiche unterteilen. Als explizit gesetzte Grenzen repräsentieren sie das formalrationale Moment der Regelmäßigkeit und setzen das erste Gestaltungsgesetz in den konkreten Kontext eines »Systems« um, in dem verschiedene Teilflächen als farblich individuierte Figuren »ihre Plätze einnehmen«. Die Erscheinung der Linien beruht auf keiner Farbwirkung, sondern auf dem maximalen Helligkeitskontrast von Schwarz und Weiß. Sie sind jedoch nicht fein wie Feder- oder Pinselstriche, sondern etwa fingerbreit und okkupieren selbst einen Teil der Fläche, und zwar ungefähr 10%, die sie scheinbar nur gliedern sollen. Dass die *Linien* paradoxerweise²³ selbst *Fläche* einnehmen, bedeutet, dass sie als Agenten der Gliederung real und wirkmächtig sind; sie sind mehr als die schlichte graphische Umsetzung eines Konzeptes linearer Aufteilung, als die Darstellung gedachter Konturen von Figuren oder als bloß residuale Fugen eines Mosaiks von Flächenelementen. Ihre Bedeutung wird an einer auffälligen Stelle besonders markiert: Im linken oberen Bildbereich liegen drei parallele vertikale Balken ganz dicht nebeneinander. Die Linien schlagen hier regelrecht über die Stränge und führen sich wie eine Fläche auf. Im Kontext des ganzen Bildes bleibt diese Zusammenballung aber singulär; die Stelle hat deutlich den Charakter einer Ausnahme, die die Regel bestätigt, denn die prinzipielle Differenz von Linien und Flächen ist eine Voraussetzung für die Erzeugung der bestimmten Spannung dieses Details. In ihm zeigt sich exemplarisch, dass die *Konstruktion* im engeren Sinne bei ›Komposition im Quadrat‹ nicht stillschweigend als Schema zugrunde liegt, sondern ausdrücklich in ihrer Geltung anerkannt werden muss als Teil des Individuationsprozesses des ganzen Bildes. Nach welcher immanenten Logik sind die schwarzen Linien nun angeordnet?

Gegliederte Peripherie und leere Mitte

Besonders auffällig ist, dass die Mitte des Bildes komplett von Linien umgrenzt und weiß ist. Das weiße Quadrat in der Mitte nimmt knapp 70% der Gesamtfläche ein und verleiht dem ganzen Bild den Charakter des Leeren oder Kargen, aber auch des Ruhigen. Andererseits entsteht der Eindruck, das Weiß in der Mitte würde expandieren und die farbigen Formen und schwarzen Linien an den Rand des Bildes drängen.

Das leere Quadrat in der Mitte ist in gewissem Sinne der *Inhalt* der Binnengliederung: Es ist buchstäblich das Innere des Bildes, demgegenüber die Peripherie sich wie ein Rahmen ausnimmt, und das System der schwarzen Linien scheint geradezu den Zweck zu haben, die quadratische leere Mitte durch Freilassung zu erzeugen. Dies hätte auch mittels einer simplen Umrahmung geschehen können; es muss also für das weiße Quadrat wesentlich sein, die Mitte von *Etwas* zu sein, nämlich eines Gefüges, das weitaus komplexer ist als es selbst. Dieses Gefüge wird im Zuge der Abgrenzung des inneren weißen Quadrats durch sozusagen überschüssiges Strukturierungspotenzial der schwarzen Linien erzeugt.

Eine deutliche Bestätigung der latenten Selbstreferentialität, die dem Bild schon aufgrund des ersten Gestaltungsgesetzes (s.o.) eignet, liegt darin, dass das weiße Quadrat in der Mitte dasselbe Verhältnis von Höhe zu Breite aufweist wie das ganze Format. Seine »bauchige« Form entspricht in ihren Proportionen genau der Form des Bildgrundes²⁴. Es liegt also nahe, das Fast-Quadrat in der Mitte als Figur mit dem ganzen Bild zu identifizieren, als *Bild-im-Bild* oder Darstellung seiner selbst. Damit liegt nun doch eine eigentümliche Form von »Abbildung« vor, nämlich die Referenz auf den einzigen realen Gegenstand außerhalb der Immanenz des Bildes, der sich in der Sprache des ersten Gestaltungsgesetzes unmissverständlich und eindeutig identifizieren und darstellen lässt. Es ist, paradoxerweise, das Bild selbst in seinen idiosynkratischen Proportionen. Diese nunmehr manifeste Selbstreferentialität des Bildes wird wohlgemerkt nicht erreicht durch das bloße Aufhängen einer weißen Leinwand oder durch die simple Zeichnung eines Quadrats im Quadrat – sie beruht vielmehr darauf, dass mit der gegliederten Peripherie ein komponiertes »Sujet« dazwischentritt.

Damit haben wir den Schlüssel zu einer »gegenständlichen« Deutung des Werks gewonnen. Die leere Mitte ist nur eine Mitte als Mitte von Etwas, genau wie das Bild nur ein Bild als Bild von Etwas ist. »Komposition im Quadrat« bildet seine eigene Entzweiung in Bild und Gegenstand ab; es ist eine Darstellung des Verhältnisses von Bild und Gegenstand. Das Bild bestimmt immanent seine komplex gegliederte Peripherie als den eigentlichen Bild-Gegenstand, der aber – in Umkehrung des pragmatischen Verhältnisses von Bild und Gegenstand – als Rahmen des Bildes auftritt. Denn zwischen den Konturen des inneren Quadrats als Bild-im-Bild-Figur und den äußeren Grenzen des Bildes liegt die ganze »Welt« der erscheinenden Figuren. Beide Sphären sind sowohl deutlich voneinander getrennt als auch durch das erste Gestaltungsprinzip zu einer Einheit verbunden. Die feine Ironie von »Komposition im Quadrat« besteht in meinen Augen darin, dass es die Entzweiung von Bild und Gegenstand sowie deren Aufhebung in der Einheit des Bildes zum Gegenstand macht und ästhetisch ausdrückt durch die Trennung von Mitte und Peripherie, von Leere und Manigfaltigkeit, von rein konstruktiv abgegrenzter Form und farbig individuierten

Gestalten. Repräsentiert das weiße Quadrat in der Mitte das Bild selbst, so stellt die rahmende Peripherie als eigentlicher Bildgegenstand die Realität außerhalb des Bildes dar, von der das Bild sich abgrenzt, um sie darzustellen, und in die es zugleich eingebettet bleibt. Das Bild stellt dar, wie es von seinem eigenen Gegenstand gerahmt bzw. hervorgebracht wird.

Dieser Ausdruck beruht zunächst auf der prinzipiellen formalen Affinität von Bildgrund und Komposition, die im ersten Gestaltungsgesetz ästhetisch verankert ist und als Ausdruck der Identität von Bild und Gegenstand zugleich die Darstellung ihrer Entzweiung ermöglicht. Außerdem ist dadurch, dass die Farben als dem ersten Gestaltungsgesetz nicht prinzipiell Unterworfenen in gewissem Sinne nicht *im* Bild sind, sondern am Rand, bildimmanent der Bildgegenstand als ein dem Bild *Fremdes*, nicht ganz Kommensurables dargestellt. Es wird nun deutlich, warum das weiße Quadrat der Mitte so groß und expansiv sein muss: Je kleiner es wäre, desto schwächer wäre die Implikation seiner Identifikation mit dem *ganzen* Bild. Um diese Idee, die durch die Proportionen der inneren Form eigens erzeugt wird, voll auszureizen, provoziert »Komposition im Quadrat« die Vorstellung, was wohl geschähe, wenn die Farben und Formen komplett von der Bildfläche verdrängt würden. Das Bild scheint seinen eigenen Gegenstand – die Chiffre einer konkreten gesellschaftlichen Konstellation (s.o.) – loswerden zu wollen, und drückt zugleich mit seinen immanenten Mitteln aus, dass es mit ihm, dem Leben außerhalb seiner selbst, innig verbunden ist bzw. in seiner Mitte liegt. Ist dieser Ausdruck durch die Erhebung der Rechtwinkligkeit zum Gestaltungsprinzip als Möglichkeit bereits angelegt, so wird er durch die Identifikation der weißen Form der Mitte mit dem Bildganzen wirklich vollzogen. Denn während das Bild an seinen Kanten endet und sich durch sie von der Außenwelt abgrenzt, zeigt es, dass die Grenzen seines inneren »alter ego« zugleich die inneren Grenzen der Welt sind, in die es eingebettet ist und der es durch eine bestimmte Gesetzmäßigkeit gleicht.

IV

WERKANALYSE, TEIL 4: DIE BINNENGLIEDERUNG (B)

Die eben beschriebene Struktur würde nicht »funktionieren« und das Bild würde starr oder sogar autistisch wirken, wenn die »Welt« in seiner Peripherie nicht trotz der Unbeugsamkeit des ersten Gestaltungsprinzips auf originelle Weise gegliedert wäre. Der Gestaltung der Peripherie und damit der Physiognomie des ganzen Bildes liegt kein einfach appliziertes Prinzip, sondern eine konkrete Bildungsgesetzlichkeit zugrunde, die auf der obengenannten prinzipiellen bildimmanenten Unterscheidung von Linie und Fläche sowie auf der folgenreichen und Bedeutung generierenden Abgrenzung von Bildmitte und Peripherie aufbaut. Im Folgenden möchte ich die Möglichkeit einer Rekonstruktion dieser individuierenden Gesetzlichkeit mit nur einigen exemplarischen Motiven aus der weiteren Analyse belegen.

Die Gliederung als Bewegung oder Sequenz von Linien

Jede der schwarzen Linien, die das weiße Quadrat in der Mitte abgrenzen, liegt einer der vier Kanten der Leinwand unmittelbar gegenüber und konstituiert so einen Zwischenraum. Alle vier dieser Zwischenräume bilden zusammengenommen, was ich die Peripherie des Bildes genannt habe. Da nicht alle vier gleich breit sind, ist die Lage des Quadrats in der Mitte exzentrisch. So erscheint die Bild-im-Bild-Form nicht als tautologische Verdoppelung, sondern, vermittelt durch ihre Einbettung in die komplexe, asymmetrische Komposition, als Resultat eines Prozesses. Die Selbstständigkeit des Gegenstandes, der in der Peripherie erscheint, teilt sich dem Bild-im-Bild als dessen exzentrische Lage mit. Wenn das weiße Quadrat zentriert in der Mitte läge, gäbe es aufgrund der Dominanz der Symmetrie insbesondere für die Farben keine »guten Plätze«.

Die vom linken bis zum rechten Rand durchgehende horizontale schwarze Linie im oberen Bildbereich ist die einzige, die nicht mit der Berührung einer anderen schwarzen Linie oder vor Erreichen des Randes im Bild endet, sondern ununterbrochen von einer Seite zur anderen durchläuft. Ihre horizontale Ausdehnung koinzidiert mit der ganzen Breite der Leinwand, ihre Höhe von einem Zentimeter entspricht ungefähr dem Fingerbreit Differenz zwischen Breite und Höhe des ganzen Bildes. Diese »Hauptlinie« stellt für die Erschließung der Fläche durch die Linien einen systematischen Anfang dar, denn da alle Linien, die an der ersten Horizontalen enden, diese logisch voraussetzen, können die übrigen Linien ohne sie (bzw. ohne sie zumindest zu antizipieren) gar nicht gezogen werden. Die Gliederung durch die Linien kann insgesamt, wenn man von der horizontalen Hauptlinie ausgeht, als sukzessives Umfahren des weißen Quadrats in der Mitte gelesen werden. Aus der Art, wie die einzelnen Linien an den Stellen aneinander anschließen, die die Ecken des inneren Quadrates bilden, resultiert eine virtuelle Drehbewegung gegen den Uhrzeigersinn – ganz von ferne fühlt man sich an eine Windmühle erinnert²⁵. Durch die Überschneidung der Linien in der rechten oberen Ecke, die zugleich das einzige Kreuz im Gemälde bildet, wird diese angedeutete Drehung aber aufgehoben. Sie wäre tatsächlich wie ein endloses Kreisen, wenn die horizontale Linie dort an der vertikalen enden würde, statt sie zu schneiden.

Der schmale rechte Sektor der Peripherie entspricht in seiner Breite genau dem überschüssigen Fingerbreit des ganzen Bildgrundes. Wenn die vertikale Linie am rechten Bildrand die beiden horizontalen Linien (unten und oben) abstoppen würde, wäre der schmale rechte Bildsektor isoliert und quasi abgeschnitten, was eine fatale Revision oder Korrektur des Fast-Quadrats bedeuten würde. Man mag hieran exemplarisch sehen, wie innig Format und Komposition aufeinander bezogen sind.

Die farbigen Flächen als Charaktere

Ein Grund dafür, dass die farbigen Formen den Eindruck individuierter Figuren machen, ist, dass sie gemäß der immanenten Logik des Bildes ausdrücklich etwas darstellen, das sich außerhalb des Bildes in einer eigenen Welt befindet. Durch die Integration der an sich von der linearen Konstruktion unabhängigen Ausdrucksdimension Farbe wird das Potenzial von Individuation genutzt, das bereits in den Proportionen der einzelnen Teilflächen schlummert. Es gibt in »Komposition im Qua-

drat« außer Schwarz und (freilich in verschiedenen Teilflächen verschieden getöntem) Weiß nur die drei Primärfarben Blau, Rot und Gelb, die jeweils mit einem Flächensegment identisch sind. In der Einheit von Farbe und Form besteht der besondere *Charakter* einer jeden der drei farbigen Formen. Ihre Autonomie als Figuren liegt auch darin begründet, dass sie untereinander in einem *triadischen* Zusammenhang stehen, in dem Individuation erst möglich wird und der mit den Dualismen auf den anderen relevanten Ebenen der bildnerischen Gestaltung (Schwarz/Weiß und vertikal/horizontal) systematisch kontrastiert²⁶. Die insgesamt sparsame Dosierung der Farben, ihre Positionierung am Rande des Bildes und ihre Eingliederung in die lineare Konstruktion als Farb-Flächen – all das drückt kumulativ die *Einschränkung* der Farbe in diesem Bild aus. Nur aufgrund dieser Beschränkung aber ist es möglich, Farben als Parameter der Individuation besonderer Formen zu nutzen und regelrecht als *Personen* auftreten zu lassen in einer aus Prinzip nur von rechtwinkligen Formen gebildeten Szenerie. Gerade dadurch, dass sie am Rande liegen, gehören die Farben zum eigentlichen Gegenstand des Bildes; wo die Farben sind, spielt sich sozusagen das wirkliche Leben ab (von dem sich das Bild qua Konstruktion wie gesagt selbst tendenziell abgrenzt). Ich möchte abschließend exemplarisch die Aufmerksamkeit auf eine besonders interessante und exaltierte, aber zugleich bescheidene und wenig Raum beanspruchende Persönlichkeit dieses Lebens lenken:

Die kleine gelbe Form oben rechts

Das Gelb wirkt als Farbe »schnell«, »warm«, »lebendig« und weniger »ernst« als die beiden anderen Farben Rot und Blau. Farbton, Winkel-Form und Eck-Position lassen die gelbe Fläche bei ihrer geringen Größe besonders unabhängig, aktiv und beweglich erscheinen, als sei sie rechts oben auf dem Sprung, das Bild zu verlassen. Dennoch bleibt sie dem Ganzen und den anderen Teilformen verbunden und ist aus der Komposition nicht wegzudenken. Die gelbe Fläche lässt erkennen, dass sie »hinter« den schwarzen Linien eine eigene Grenze hat. Damit stellt sie wie ein Schelm die gliedernde Macht der schwarzen Linien in Frage; sie demonstriert, dass sie auch unabhängig von den Linien »von selbst« rechtwinklig ist. In der ganzen Formenwelt des Bildes stellt sie die komplizierteste und eigenwilligste Figur dar, die aus dem ersten Gestaltungsgesetz die größte individuelle Freiheit herauszulesen weiß²⁷. Gerade weil die gelbe Fläche als Fläche so klein ist, kann sie ihre Freiheit behaupten, denn in ihrer Größenordnung wird die konstruktive Differenz zwischen Linie und Fläche relativiert und hängt nur noch am Unterschied zwischen Farbe und Nicht-Farbe (Schwarz). Im Kontext der Komposition sitzt sie als farbiger Winkel in der richtigen Ecke, um die angedeutete Drehbewegung von unten aufzunehmen und beweglich nach links umzuleiten. Sie beteiligt sich also gerade aufgrund ihrer exzentrischen Lage und Form an der Hervorbringung des integrierten Ganzen und stellt ihren Farbton als Ausdruck eines bestimmten Potenzials von Bewegung in den Dienst der gesamten Gliederung. Zudem teilt sie als einzige der farbigen Flächen keine ihrer Seiten mit dem Quadrat in der Mitte. Sie steht dieser vielmehr über Eck gegenüber und realisiert damit die größtmögliche Distanz zu ihr, die im Rahmen des Bildes möglich ist, aber auch ein einmaliges Verhältnis von Reziprozität; dies wirkt wie ein Privileg. Das weiße Quadrat der Mitte und die kleine gelbe Ecke liegen sich an der einzigen Stelle im Bild, an der sich zwei schwarze Linien kreuzen, diagonal

gegenüber und sind so, ohne benachbart zu sein bzw. sich zu berühren, auf besondere Weise aufeinander bezogen.

Die speziellen Eigenschaften der gelben Form konstituieren einen *Charakter*, dessen Bedeutung man in einer Chiffre gebündelt und sinnfällig ausdrücken kann. Zunächst gehört sie zu der Gruppe der Farbflächen, die als individuierte »Personen« das wirkliche Leben im komplexen Teil des Bildgegenstandes ausmachen. Die einmaligen Freiheiten, die nur sie genießt, ihr »schelmisches« Wesen, ihre sehr geringe Größe, ihre Randständigkeit und Flüchtigkeit, aber auch ihre dynamische Rolle für die Integrität der Komposition und ihre besondere Beziehung zum mittleren Quadrat, dem Bild-im-Bild, lassen sie als die Figur des *Künstlers*²⁸ erscheinen.

V

ZUSAMMENFASSUNG

Meine Darstellung bricht hier vorerst ab. Ich glaube, gezeigt zu haben, dass sich, wenn man genügend Geduld und Sorgfalt aufbringen will, prinzipiell alle Details als sinnhafte Momente rekonstruieren lassen, und dass sie kumulativ die durch Auslegung der zunächst summarischen Eindrücke des Bildes gewonnenen Formeln mit Inhalt anreichern. Der Ansatz zu einer Begründung, warum in »Komposition im Quadrat« die Formen genau so angeordnet sind, wie sie sind, und nicht irgendwie anders, ist hiermit gegeben, und bislang unberücksichtigte Momente²⁹ können sukzessive eingefügt werden. Vor allem kann auf der Basis des bislang Erschlossenen durch weitere Auslegung und sprachliche Verdichtung der Gegenstand des Bildes noch prägnanter ausgedrückt werden. Es dürfte deutlich geworden sein, dass die rekonstruktive Begründung der *formalen* Integrität und Gelungenheit des Kunstwerks mit der Rekonstruktion seines *Gegenstandes* koinzidiert.

Dem hier dargestellten Stand meiner Analyse zufolge stellt Piet Mondrians »Komposition im Quadrat« (mindestens) das Folgende dar:

- a) Bild und Gegenstand als die beiden Momente des (an sich entzweiten) Bildes, die eine bestimmte formale Prämisse teilen; das Bild als einerseits von der Wirklichkeit, die sein Gegenstand ist, abgegrenzt, und andererseits in diese Welt eingebettet und von ihr gerahmt;
- b) eine streng regelhafte, konkrete Totalität einzelner nicht autarker, sondern autonomer Figuren, also etwas wie eine lebendige *Gesellschaft*;
- c) diese Totalität zugleich als *ein Gegenüber* mit einer individuierten Physiognomie, die auf der Ausschöpfung von Möglichkeiten innerhalb der strengen Regelhaftigkeit beruht;
- d) die Figur eines »Künstlers« – womöglich Piet Mondrian selbst – (bzw. eines einem »Künstler« entsprechenden autonomen Charakters) als Genießer einer besonderen Freiheit mit einem privilegierten Verhältnis zum Bild-im-Bild und einer besonders herausgehobenen Rolle in der Herstellung des Zusammenhangs des Ganzen.

VI

SCHLUSSBEMERKUNG

Die Resultate der Analyse wirken abgelöst von der Darstellung des Prozesses ihrer Rekonstruktion natürlich etwas abstrakt. Man muss stets bedenken, dass diese »Inhalte« an die Praxisform Bild unauflöslich gekoppelt sind, deren Bestimmung ebenso Teil der Werkanalyse ist. Gegenstand der Rekonstruktion war (und bleibt) die verwirklichte Darstellung der hier zuletzt nur genannten Gehalte in Form eines individuierten ästhetischen Gebildes. Der Begriff der Darstellung ist dabei nicht semiotisch verkürzt aufzufassen, sondern eher, wie eingangs ausgeführt, im Sinne eines *Handelns* des Bildes – seine *Praxis* ist die des autonomen Erscheinens, die sein Gegenstand erfordert, und sein Gegenüber sind die durch es zur ästhetischen Erfahrung und zum ästhetischen Urteilen bestimmten Betrachter. Zwar lässt sich der Gehalt des Bildes in Formeln zusammenfassen und in seiner Bedeutung auch abgelöst vom Bild thematisieren, etwa als Moment einer allgemeinen Theorie des Kunstwerks oder als Aspekt der Biographie des Künstlers, aber als wirkliche, lebendige »Einheit«³⁰ kann man sich ihn nicht vergegenwärtigen, ohne »Komposition im Quadrat« vor Augen zu haben.

Der Übergang von »formaler« Analyse zu »inhaltlicher« Auslegung wird zurecht gemeinhin als Angelpunkt des Problems einer ästhetischen Methode angesehen. Die Notwendigkeit, diesen Übergang tatsächlich begrifflich zu vollziehen, ist in der ästhetischen Erfahrung begründet, die insbesondere dort, wo eine Methode nicht vorweg garantieren kann, dass und auf welche Weise eine Werkinterpretation erfolgreich sein wird, als Modell gelten muss für die noch nicht geleistete (oder zumindest noch nicht explizite) begriffliche Bestimmung der konkreten Einheit von Form und Inhalt. Geht man in der Analyse von der Erfahrung der Sache aus und räumt man dieser einen methodischen Stellenwert ein³¹, wie ich es hier versucht habe, so erweist sich, dass der Ansatz zur form-immanenten Betrachtung als »analytische«, in der Interpretation wieder aufzuhebende Abstraktion seinerseits im Dienste der Frage nach dem Bildgegenstand steht. ~ Ein Kriterium für die Angemessenheit der Urteile, in denen sich die viel berufene ästhetische Erfahrung allein manifestiert, gewinnt man nur nachträglich in der »Stimmigkeit« der Ergebnisse der Analyse, die sich selbst zu einer »Gestalt« verdichten lassen müssen. »Stimmigkeit« ist dabei kein rein formales und schon gar nicht ein auf bestimmten stilistischen oder kulturellen Normen beruhendes Kriterium, sondern ist Ausdruck und Funktion der Einheit und Bestimmtheit des spezifischen Bildgegenstandes, der sukzessive begrifflich rekonstruiert wurde und dessen Rekonstruktion stets fortgesetzt werden kann.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1970
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Frankfurt am Main 1968
- Joosten, Joop M., und Welsh, Robert P.: Piet Mondrian, Catalogue Raisonné. München / New York 1998
- Oevermann, Ulrich: Fallrekonstruktion und Strukturgeneralisierung als Beitrag der objektiven Hermeneutik zur soziologisch-strukturtheoretischen Analyse. Unveröffentlichtes Manuskript. Frankfurt am Main 1981
- Oevermann, Ulrich: Genetischer Strukturalismus und das sozialwissenschaftliche Problem der Erklärung der Entstehung des Neuen. In: Stephan Müller-Doohm (Hg.): Jenseits der Utopie – Theoriekritik der Gegenwart. Frankfurt am Main 1991
- Oevermann, Ulrich: Strukturelle Soziologie und Rekonstruktionsmethodologie. In: Wolfgang Glatzer (Hg.): Ansichten der Gesellschaft. Frankfurter Beiträge aus Soziologie und Politikwissenschaft. Opladen 1999
- Oevermann, Ulrich: Die Methode der Fallrekonstruktion in der Grundlagenforschung sowie der klinischen und pädagogischen Praxis. In: Klaus Krammer (Hg.): Die Fallrekonstruktion. Frankfurt am Main 2000
- Scholz, Oliver R.: Bild, Darstellung, Zeichen. Bielefeld 1988
- Weyergraf, Clara: Piet Mondrian und Theo van Doesburg. München 1979
- Zehentritter, Ferdinand: Systematische Einführung. In: Burkholz, Roland; Gärtner, Christel; Zehentritter, Ferdinand (Hg.): Materialität des Geistes. Zur Sache Kultur – im Diskurs mit Ulrich Oevermann. Weilerswist 2001

ANMERKUNGEN

- 1 Der Text basiert auf meiner im Februar 2002 am Institut für Soziologie der Goethe-Universität in Frankfurt am Main vorgelegten Magisterarbeit. Die vorliegende Version habe ich im September 2002 auf der 11. themenoffenen Arbeitstagung der AG Objektive Hermeneutik e.V. in Frankfurt am Main vorgetragen und für die Publikation in dieser Zeitschrift überarbeitet. Die Analyse bleibt insofern Fragment, als sie an einer bestimmten Stelle abbricht, ohne sämtliche Aspekte des Bildes gewürdigt und in die zunächst etablierte systematische Darstellung integriert zu haben.
- 2 Piet Mondrian wurde 1872 in Amersfoort in den Niederlanden geboren und starb 1944 in New York. – Ein authentischer Titel des hier besprochenen Gemäldes in Form einer eigenhändigen Inschrift oder Notiz des Künstlers ist nicht überliefert (der Titel stellt also keine eigene »Sequenzstelle« dar und findet in der Werkanalyse auch keine Berücksichtigung); in der Stuttgarter Staatsgalerie, wo das Werk (mit der Inv.-Nr. 3353) dauerhaft ausgestellt ist, trägt es den von mir übernommenen Titel. Im Catalogue Raisonné von Joosten und Welsh trägt das Werk die Ziffer B 145 und den Titel »Composition with Blue, Yellow, Black and Red, 1922« (Joosten 1998, Bd. II, S. 53 / S. 306).
- 3 Nicht zu verwechseln mit der Rezeption (bzw. der Wahrnehmung) von Kunst als einem eigenen Gegenstandsbereich sowohl physiologischer, biologischer, psychologischer als auch soziologischer Forschung.
- 4 Siehe dazu exemplarisch Oevermann 1991, Oevermann 1999, Oevermann 2000, Zehentritter 2001. Die einführende Erörterung der Methode habe ich hier, um Zeit und Platz zu sparen, weggelassen, was sich in dem Maße als vertretbar erweisen wird, in dem die Methode sich in der Darstellung von Verlauf und Ergebnis der Analyse selbst erläutert. Auf welchen Prämissen mein Vorgehen beruht und ob es innerhalb des genannten Paradigmas etwas Neues darstellt, sind allerdings Fragen, die in einem im engeren Sinne methodologischen Text eigens zu erörtern wären.
- 5 Oevermann 1981.
- 6 Natürlich ist »Komposition im Quadrat« ein Protokoll von Piet Mondrians künstlerischem Handeln, aber die Beantwortung der Frage, worin das Künstlerische dieses Handelns eigentlich besteht, bedarf erst der immanenten Analyse eines autonomen Werkes, worin es sich objektiviert und vollzogen hat. Dass der werkimmanente Gegenstand – der stets ein sehr komplexer, dynamischer sein muss – mit Motiven aus der Biographie des Künstlers in innigem Zusammenhang stehen kann, wird durch die hier etablierte Perspektive in keiner Weise ausgeschlossen.
- 7 Letztere liegen aber z.T. den pragmatischen Rahmenbedingungen der Gattung »Bild« zugrunde. Der Begriff des Bildes kann zwar sicherlich nicht rein »pragmatisch« gedacht werden, aber die Autonomie des Ästhetischen ist auch nicht »absolut« zu verstehen: Allein dadurch, dass das Bild sich abgrenzt – nämlich gegen seine Umgebung oder Außenwelt, die nicht wiederum ein Bild sein kann, wenn das Bild als solches gesehen und anerkannt werden soll –, ist das immanent Ästhetische per se auf Anderes bezogen. Die Idee der Interpretation beruht überhaupt auf der Unterstellung einer solchen Beziehung.

- 8 Methodischen Zugriff auf die hier anvisierte Praxis des autonomen Bildes haben wir also (wie gesagt) nur über Gestalturteile authentischer Betrachter, die dessen praktisches Komplementär oder Gegenüber verkörpern. Es ist daher weder die Absicht noch die Aufgabe der Werkanalyse, einen »Zugang« zu Mondrians Werk zu »ermöglichen« oder gar über einen »persönlichen Zugang« Rechenschaft abzulegen; allenfalls kann sie als Vermittlung eines methodisch reflektierten Standpunktes mit einer authentischen Praxis des Betrachtens aufgefasst werden. Letzterer liegen, so muss stets unterstellt werden, Bildungs- bzw. Sozialisationsprozesse zugrunde, die die »subjektiven« Einschätzungen – z. B. des Ausdruckscharakters von Farben – per se kommunizierbar machen und ihnen ein Maß an Verbindlichkeit geben. Diese Prozesse sind aber als solche hier nicht der Gegenstand.
- 9 In diesem Sinne hat jedes Bild, egal, ob »gegenständlich« oder »ungegenständlich«, seinen Gegenstand. Ein Erkennen oder Wiedererkennen einer an sich vom Bilde unabhängigen gegenständlichen Wirklichkeit des Bildmotivs wird bei »gegenständlicher« (bzw. »abbildender«) Malerei auch nur durch das Bild selbst evoziert, und zwar vermittelt der Suggestivität der bildnerischen Mittel. Gerade die analytische Trennung des Bildmotivs (also des »Was«) von den Darstellungsmitteln (dem »Wie«) muss in der Werkanalyse auch wieder aufgehoben werden zugunsten der Rekonstruktion der konkreten Einheit des Bildes oder seines spezifischen »Modus« von Gegenständigkeit. Dazu trägt die Klassifikation von Werken der bildenden Kunst in »gegenständliche« und »ungegenständliche« nichts bei. Das (historische) Skandalon der fälschlich »ungegenständlich« (oder, noch schlimmer, »abstrakt«) genannten Malerei, deren Gegenstand in seiner Selbstständigkeit außerhalb des Bildes bzw. ohne das Bild gar nicht gesehen werden kann, weil er nur durch das Bild überhaupt erscheint, beruht m.E. keineswegs darauf, dass diese Malerei keinen Gegenstand hätte, sondern vielmehr darauf, dass durch sie erst vollends offenbar wird, dass es mit der »gegenständlich« genannten Kunst genau dieselbe Bewandnis hat: Das Bild mag auf eine von ihm selbst unabhängige sichtbare Welt Bezug nehmen oder nicht – die Bestimmtheit des Bildgegenstandes ist in jedem Fall allein durch das Bild, durch die bild-immanente Einheit von »Was« und »Wie« gegeben.
- 10 Semiotische Theorien, die dieses konstitutive Paradox nicht benennen und Bilder verstanden wissen wollen als (»syntaktisch dichte« oder anders spezifizierte) Entitäten, die »innerhalb eines gegebenen Symbolsystems« als Bilder angesehen werden, tragen m.E. zur Theorie des Bildes nicht viel bei (etwa Scholz 1988, der sich anlehnt an Goodman 1968; beide Autoren begehen den Fehler, das Bild dem Symbolbegriff zu subsumieren). Gewiss kann alles ein Bild sein, wenn wir es unter gewissen Umständen als ein solches anzusehen geneigt sind, aber ich möchte wissen, unter welchen »Umständen« wir ein Bild als Bild ansehen müssen.
- 11 Auch dieses Urteil ist nicht das Ergebnis einer kunstwissenschaftlichen Expertise, sondern ein methodisch erforderliches stellvertretendes Gestalturteil, dem wir zunächst vertrauen müssen, da die Werkanalyse seine Begründung erst noch liefern soll.
- 12 Dies wird z.B. in Weyergraf 1979 (S. 7) postuliert. Die Autorin meint dabei, im Namen der Autonomie der Kunst zu sprechen, ja einen besonders radikalen Begriff künstlerischer Autonomie zu prägen. Ihre Detailbeobachtungen und Gestalturteile zeigen allerdings, dass sie viel mehr sieht, als die Programmatik ihrer Schrift vorsieht, nämlich durchaus »Inhalte«.
- 13 Quasi noch im Vorfeld der Bildbetrachtung hat sich ein strukturelles Paradox als sequenzielle Formel für die Struktur des Werkes ergeben (die freilich noch dermaßen allgemein ist, dass sie für beliebig viele andere Bilder ebenso zutreffen würde). Auf dieser Basis könnte man z. B. auch eine grobe Typologie möglicher Rezeptionsweisen entwerfen. Ich fasse kurz zusammen: Die Selbstständigkeit des Bildes drücken wir zuerst in einem impliziten Gestalturteil aus, worin wir (sozusagen »ganz Auge«) das Werk als gelungen oder einfach als einen interessanten Fall anerkennen. Wir sprechen zweitens von der Selbstständigkeit des Bild-Gegenstandes, nach dem wir fragen aufgrund der ästhetischen Bestimmtheit des Bildes sowie unseres naturwüchsigen Verständnisses der Implikationen des Bildbegriffs. Die Erwartung eines Verhältnisses von Referenz oder Repräsentation wird aber zunächst nicht erfüllt, denn wir können nicht kurzerhand ein triftiges Bildmotiv angeben. An dieser Stelle können wir a) unserem Eindruck der Gelungenheit des Werks vertrauen, also »dran bleiben« und zur detaillierten Betrachtung übergehen, oder b) hinter unser eigenes erstes Gestalturteil zurückfallen. Dies findet in der Literatur überall dort tatsächlich statt, wo pauschal von der »Überwindung traditioneller Bildkonzepte«, der »verabsolutierten Form« oder vom »Ikonoklasmus« die Rede ist.
- 14 Es spielt natürlich für »Komposition im Quadrat« keine Rolle, ob das Gestaltungsprinzip jemals von Mondrian selbst ausgesprochen wurde oder nicht, oder ob er noch weitere Bilder nach diesem Prinzip gemalt hat – es interessiert hier nur als ein dieses konkrete Bild objektiv generierendes Gesetz.

- 15 Würden wir beim ersten Prinzip stehen bleiben, hätten wir nicht die Gesetzmäßigkeit einer konkreten Fallstruktur rekonstruiert, sondern allenfalls eine ästhetische Programmatik. Das Gestaltungsprinzip wird aber durch das Kunstwerk nicht bloß exemplifiziert, sondern in bestimmter Auslegung verwirklicht. In Analogie zu dem hier favorisierten soziologischen Modell lebenspraktischer Autonomie realisiert sich auch die Autonomie des Werkes in der individuierten (und nicht bloß singulären) Gesetzmäßigkeit der Selektionen, die es bezüglich durch Regeln generierter Optionen objektiv trifft – mit dem Unterschied, dass diese Optionen allein durch bild-immanente Regeln eröffnet werden.
- 16 Die folgenden Überlegungen deuten an, was ich mir unter einer soziologisch-ästhetischen Rekonstruktion der Bedeutung geometrischer Figuren vorstelle, von der jegliche Analyse von Bildern, Ornamenten, Bauten, letztlich allen Gebilden, in denen geometrische Formen für eine Praxis Bedeutung konstituieren, profitieren müsste. Auch geometrische Formen kennen eine Art Bildungsprozess, schon weil sie gar nicht adäquat beschrieben (geschweige denn konstruiert) werden können, ohne dass dabei gewisse Regeln angegeben werden. Jede dieser Regeln impliziert einen Horizont von Möglichkeiten und Alternativen der Konstruktion, in dessen Rahmen die je thematische konkrete Form als Ergebnis einer Sequenz von Entscheidungen aufgefasst werden kann. Zu Figuren werden die Formen dann durch ihr Auftreten im sozial konstituierten Praxisraum, in dessen polarisierten »Dimensionen« oben-unten, innen-außen, zugewandt-abgewandt usf. sie auf bestimmte Weise Position beziehen.
- 17 Damit wird zugleich die Möglichkeit eröffnet, die Geometrie der Architektur selbst einer Deutung zugänglich zu machen. In gewissem Sinne legt nämlich das rechteckige Bild, indem es das Potenzial einer bestimmten »reinen« geometrischen Form ausnutzt, seinerseits die rechtwinklige Architektur aus.
- 18 Man denke z. B. an ein Fußballfeld, an ein leeres Zimmer, das es einzurichten gilt, usw.
- 19 Zum Vergleich: Der Kreis ist die monadologische Form par excellence. Kreise bestehen in einer einzigen Krümmung, die in sich selbst mündet, kennen keine Entzweiung und beziehen sich nur auf ihren eigenen Mittelpunkt. Zum Abgrenzen benachbarter Felder sind sie daher nicht besonders geeignet, und als Bildfläche sind sie sehr restriktiv, da ihr Mittelpunkt die interne Gliederung einer jeglichen Komposition dominiert. Ellipsen dagegen lassen sich durchaus intern gliedern, denn sie weisen statt eines Mittelpunktes zwei Brennpunkte auf. Sie haben als runde Formen sozusagen vom linearen Moment Kenntnis genommen und sind längst nicht so regressiv oder solipsistisch wie Kreise. Als Bildgrund mildern sie gleichsam die Strenge der formalen Rationalität des Rechtecks, an der sie insgeheim partizipieren, und haben dadurch generell etwas Tröstliches, was sie für bestimmte »beschauliche« Sujets zu qualifizieren scheint.
- 20 Dass dies ein reales Problem ist, wird empirisch dadurch belegt, dass exakt quadratische Bilder in der Geschichte der Kunst weitaus seltener vorkommen als rechteckige.
- 21 Die Frage, ob das Bild ein Quadrat ist oder nicht, ist ein schönes Beispiel für authentische ästhetische Erfahrung; sie wurde mir von einer das Bild erstmalig betrachtenden Person spontan gestellt. Indem diese ein erstes Gestalturteil als Frage formuliert, drückt sie gleichermaßen die Bestimmtheit und die Offenheit des Vollzugs der ästhetischen Erfahrung aus.
- 22 Die Figuren wissen diese Nachgiebigkeit des fast-quadratischen Grundes auch durchaus zu schätzen, denn der überschüssige Fingerbreit der Leinwand kehrt mehrfach explizit in der Komposition wieder (s. u.).
- 23 Wieder haben wir es – wie beim Fast-Quadrat – mit einer genau bestimmten Ambivalenz zu tun, die auf denkbar ökonomische Weise ästhetisch Bedeutung erzeugt. Ein bestimmtes Gestaltgesetz wird evoziert und zugleich so modifiziert, dass es in Frage gestellt werden muss, aber nicht widerrufen werden kann. Ohne dass die kategorische Unterscheidung von Linien und Flächen aufgehoben würde, wird das Kriterium dieser Unterscheidung bildimmanent problematisiert. Es wäre für die Analyse zweifellos aufschlussreich, diese auf mehreren Ebenen der Gestaltung anzutreffende Struktur (einer systematischen Ambivalenz auf der Basis strenger Regelmäßigkeit, einer in Bestimmtheit begründeten momentanen Krise der Bestimmtheit) eigens zu diskutieren.
- 24 Der nachgiebige und versöhnliche Charakter dieser Form wird weiter qualifiziert durch die »Stille« des Weiß im Inneren des Bildes. Für diese Wirkung ist der Kontrast zum Komplex der Formen in der Peripherie konstitutiv, von dem sich der Betrachter phasenweise in die Bildmitte »zurückziehen« kann.
- 25 Springen wir für einen Moment aus der Analyse heraus: Windmühlen spielen als Bildmotiv beim jungen Mondrian ab ca. 1896 eine wichtige Rolle. Diesem Hinweis können wir hier leider nicht nachgehen, er gibt uns aber einen Schlüssel zur Rekonstruktion der Transformationsgesetzmäßigkeit des ganzen Oeuvres sowie der Biographie dieses Malers. Die verborgene Affinität des vorliegenden Bildes zum Motiv der Windmühle gleicht einer Erinnerung an etwas, das nicht mehr als

- solches repräsentiert, dessen latenter Sinn aber durch eine ganz neue, autonome Form von Gestaltung dargestellt und ausgelegt werden kann (wie ein Motiv aus der Kindheit).
- 26 Nur zwei Farben würden dafür nicht ausreichen, da sie zwangsläufig dialogisch aufeinander bezogen wären und das ganze Bild sich dann um die Spannung ihres Verhältnisses drehen würde. Bei mehr als drei verschiedenen Farben hingegen müssten bezüglich der Individuiertheit der einzelnen Farben bereits Kompromisse eingegangen werden, da Mischfarben sowie deutliche Komplementärverhältnisse zwischen einzelnen Farben in Kauf zu nehmen wären.
 - 27 Man kann auch sagen, dass ihr diese Freiheit von der zuständigen schwarzen Linie eingeräumt wird, welche darauf verzichtet, den oberen Rand zu berühren und die gelbe Ecke vollends abzuschließen.
 - 28 Ich spreche hier wohlgerne nicht von der gelben Figur als einem Symbol, Zeichen oder einer Metapher. Allein aufgrund ihres Charakters, ihrer besonderen »Rolle« im Bildganzen und ihres Verhältnisses zur Mitte der Komposition erscheint die Figur als eine unabhängige, lebendige Instanz, von der man sagen kann, dass sie strukturell einem bestimmten Typus sozialen Handelns ähnelt. Da an dieser Stelle nach meiner Erfahrung gerne moniert wird, die Analyse springe aus der strengen Methode heraus und betrete willkürlich eine Ebene anthropomorphisierender Metaphorik, möchte ich diesem Einwand vorweg entgegenhalten, dass umgekehrt das Verharren in der rein formalästhetischen Betrachtung ein willkürliches Abschneiden der Konsequenzen einer ästhetisch auslegenden Betrachtung bedeutet, für die sich formale Phänomene zu Gestalten verdichten. Es gibt übrigens noch einen Praxistyp, der autonom und beweglich ist und aus einer scheinbar marginalen Position heraus eine innige Verbindung zum Bild unterhält: den Betrachter. Diese Lesart lässt sich integrieren, da die implizite Identifikation mit dem Künstler, dessen Blick man einnimmt, generell ein Moment des rezeptiven künstlerischen Handelns, d. h. der ästhetischen Erfahrung in der Betrachtung des Werkes ist. Der Charakter der gelben Form bezeugt mithin auch strukturelle Gemeinsamkeiten von Künstler und Rezipient.
 - 29 Insbesondere die Rekonstruktion der Bedeutung der roten und der blauen Fläche als individuierte Charaktere ist jetzt gefordert. Die Triade der Farben Blau, Rot und Gelb lässt sich mit der Triade der familialen Interaktion in Verbindung bringen, wobei die gelbe Form als kleines, sich in seinem Eingebunden-Sein zugleich selbst befreiendes Wesen der Kind-Position zugeordnet werden kann.
 - 30 Die Einheit von Bild und Gegenstand lässt sich auch folgendermaßen »dynamisch« ausdrücken: Während zunächst das Bild »gegeben« und der Gegenstand »gefragt« ist – ich erinnere an Adornos Begriff des Rätselcharakters –, kann es nicht bei dem einfachen Verhältnis bleiben, in dem es allein das Bild ist, das den Gegenstand darstellt, sondern es erweist sich, dass es der Gegenstand selbst ist, der sich im Bild darstellt bzw. als Erscheinung Geltung verschafft.
 - 31 Selbstverständlich ist die Reflexion der Erfahrung als Grenze bzw. als das Andere der Methode selbst ein Teil kunstwissenschaftlicher Methodologie (dies ist wohl einer der zentralen Topoi von Theodor W. Adornos »Ästhetischer Theorie«).